

Włodzimierz Szturc

Danton.

Wektory interpretacji filmu Andrzeja Wajdy

ABSTRACT. Szturc Włodzimierz, *Danton. Wektory interpretacji filmu Andrzeja Wajdy* [“Danton”. Directions in interpretations of Andrzej Wajda films]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 59–75. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.7.

In this paper, the author presents the final period of the French Revolution as interpreted by Andrzej Wajda. The screenplay was prepared by Jean-Claude Carrière based on Stanisława Przybyszewska’s drama (also used by Wajda as a screenplay in many dramas). It helped the director to describe the reality of the intense time of Robespierre’s terror and Jacobin efforts to guillotine Danton and his allies. Wajda reveals the same mechanisms of crime, manipulation and lies which became the backdrop for political events in Poland between 1981-1983 (especially with the introduction of martial law in Poland in 1981). The model of Danton’s fall and the strengthening of totalitarian rule are considered the current model of history, which is based on cruelty and the struggle for power. The film forms the basis for a broader view of history as the tragic entanglement of events, which is the result of hubris and the desire for material goods, and is the origin of totalitarian rule. References to the emblems of the revolution, allegories, and the symbolism of art (paintings of David) are the fundamental ekphrasis of meanings set by the film. Wajda’s analysis of *Danton* shows some typical ways of understanding and interpreting the signs of culture and history.

Tekst i nóż

Na obrazie namalowanym przez Jacques’a-Louisa Davida w 1793 roku, noszącym właściwie dwa tytuły: *La Mort de Marat* oraz *Marat assassiné*¹, widzimy nie tylko leżącego w trumiennej neoklasyczej wannie zaszytowanego przez Charlotte Corday dziennikarza i wydawcę pisma „L’Amie du peuple” Jeana-Paula Marata, ale także znaczący układ obiektów będących źródłem trzech narracji końca rewolucji francuskiej: pióro i kałamarz, kartka z pisanym przez ofiarę zbrodni tekstem, list o tak wyraźnym zapisie, że można go odczytać, oraz drewniane pudło, graniastosłup złożony pośpiesznie, którego kształt przypomina prymitywną mównicę. Na sprzęcie znajduje się dedykacja obrazu: „David Maratowi”. Data jest zapisana na podparciu tego mebla: „l’an deux”. Jest to więc drugi rok kalendarza rewolucji (1793). Oznaczenie czasu pojawiło się także na karcie listu², ale jest ono wyrażone formułą zaczerpniętą

¹ Dzieło jest częścią kolekcji Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela.

² Jest to prośba o wykazanie wielkoduszności, przyniesiona przez zabójczynię: *Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance* (wystarczy moje wielkie nieszczęście, by mieć prawo do pańskiej łaski).

jeszcze ze starego kalendarza: „du 13. juillet, 1793”, a to nie jest bez znaczenia. Charlotte wykonała swoją polityczną i kryminalną misję w imieniu żyrondistów, z którymi aż do chwili stracenia na placu Rewolucji (dawny i obecny Place de la Concorde) w dniu 5 kwietnia 1794 roku współpracował Danton.

Czyn Charlotte zapowiada odwet, wyrównanie rachunku: z inicjatywy bliskich Maratowi jakobinów i Robespierre’a rozpocznie się obłędne oblężenie Dantona i jego zaufanego dziennikarza, Camille’a Desmoulinsa, wydawcy kilku pism rewolucyjnych od 1789 roku. Pierwsze, zatytułowane „Révolution de France et de Brabant”, łączyło niemal wszystkich rewolucjonistów. Ostatnie – „Le Vieux Cordelier” a zwłaszcza jego trzeci numer (z grudnia 1793 roku) – będzie już nieprzejednanym atakiem na Robespierre’a i zakładany przez niego Komitet Sprawiedliwości.

Oprócz pióra, kałamarza, listu i kartki z notatkami czwartym samodzielnym obiektem obrazu jest długi nóż, narzędzie zbrodni. Leży na podłodze w tej samej linii co trzymane jeszcze pionowo w prawej ręce Marata pióro. Teksty, nóż i pióro wyznaczają na obrazie podstawowy trygon rewolucji. Ułożenie ciała Marata i charakter skupienia na jego zastygającej twarzy czynią z tego rewolucjonisty świeckiego męczennika pogodzonego z losem w chwili złożenia ofiary za słuszną sprawę (David wykorzystał częściowo figurację zdjęcia z krzyża jako podstawę kompozycji obrazu). Obraz powstał jednak w roku 1793, kiedy terror nie był jeszcze wszechobecną „regułą” chylącej się ku upadkowi rewolucji.

Zwróciłem uwagę na płótno Davida nie tylko dlatego, że postać tego malarza – wielkiego przyjaciela Robespierre’a i jakobina reformującego szkolnictwo artystyczne w czasie rewolucji – jest obecna w filmie. Głównym powodem przywołania jest związana ze sztuką Davida seria emblematów rewolucji francuskiej łącząca tekst (pismo, druk, listy, gazety) ze śmiercią i nadzieją na osiągnięcie nowego świata przez krwawą ofiarę dla rewolucji. Prasa, teksty drukowane, pisane listy i raporty, stenogramy i relacje, książki, rejestry, manifesty i deklaracje – to nie tylko system nerwowy rewolucji i jej form wynaturzonych, jaką zawsze i w każdym państwie są donosy, spisane treści podsłuchanych rozmów, zapisy plotek i sekretnych wyznań, ale też najważniejsze zdobycze Oświecenia, które uznało druk i pismo za podstawę komunikacji w laickim i dążącym do parlamentarnej demokracji świecie.

Nie było jednak czasu, by przynajmniej zmniejszyć rozpaczliwą przepaść między znającymi pismo i czytającymi je ze zrozumieniem „obywatelami” a plebejuszami i wieśniakami, którzy orientowali się we współczesnych wydarzeniach jedynie za pośrednictwem ludzi posiadających umiejętność pisania i czytania. Przyczyn upadku rewolucji, i to na kilku

jej etapach, można dopatrywać się w tej szczelinie pomiędzy tymi, którzy wiedzą, czytają i posiadają liczne dobra materialne, a tymi, którzy nie wiedzą i nic nie mają poza emocjami i pragnieniem posiadania. Tymi, którzy nic nie mają i nie potrafią czytać, najłatwiej można rządzić. „Nie ten najlepiej służy, kto rozumie” – ironicznie wyraził to dawno temu i w innej sprawie Czesław Miłosz.

Trudno się dziwić, że poza jasnym stanowiskiem Wajdy w sprawie wolności prasy oraz niezawisłości drukowanej informacji, które stały się istotą zmagania okresu „Solidarności” i rewolucji francuskiej (do wiosny 1793 roku), właśnie obawa przed nowomową polityków wykorzystywaną do manipulacji tłumem była podstawową troską reżysera decydującego się w latach osiemdziesiątych XX wieku na „zaświatowość”³. Andrzej Wajda oczywiście zdawał sobie sprawę ze znaczenia kina jako środka perswazji i animacji społecznej – potężniejszego przecież, ze względu na strategiczną rolę obrazu filmowego, niż tekst drukowany czy odręczne pismo konspiratora. Wiedział jednak, że ruch „Solidarności” jest również ruchem intelektualnym, że robotnicy i chłopci mają wiedzę i że szukają oparcia w świecie nauki i kultury. Paryski tłum przedstawiony w filmie nie odpowiada w żadnym stopniu polskiemu społeczeństwu okresu stanu wojennego ani okresów go poprzedzających.

Teksty pisane i drukowane są filmie podstawowymi planami narracji, a zarazem wyznaczają ich modalne ramy. Pierwsza scena filmu to statyczne ujęcie małego, nagiego chłopczyka, niewprawnie i dość chaotycznie recytującego niektóre artykuły politycznego dekalogu rewolucji – *Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela*. Deklaracja ta była wydana na podobieństwo kamiennych tablic Mojżesza i miała służyć za katechizm „świętych sprawiedliwych praw” – jak chciał Rousseau. Pamięciowe opamiętanie tego „zakonu” było nowym szkolnym obowiązkiem. W filmie Wajdy obraz takiej pedagogiki przedstawiony jest już w scenie pierwszej, w której dziecko jest karczone („bije po łapach”) przez matkę należącą do rodziny Robespierre’a. Film kończy się sceną paralelną do pierwszej: pro-

³ „Zaświatowość” jest określeniem niezgody na jakikolwiek kompromis – pojęcie miało zrodzić się podczas „umoralniającej” Wajdę rozmowy z Krzysztofem Zanussi (koniec maja 1982 roku w Paryżu). Konflikt Andrzeja Wajdy z władzą, która miała liczne zastrzeżenia nawet co do możliwości dystrybucji jego filmów, zaostrzył się w 1982 roku z powodu filmu *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego. Reżyser realizował wówczas zdjęcia do *Dantona* w Paryżu. Kiedy nie przyjęto *Przesłuchania* do rozpowszechniania, Wajda wystosował list otwarty do szefa kinematografii (opublikowany w prasie podziemnej), w którym ostrzegał o grożącym konflikcie twórców partyjnych z „ogromną większością środowiska filmowego”. O konsekwencjach listu i jego znaczeniu dla polskiej kinematografii zob. T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 202–206.

sto w twarz Robespierre'a dziecko mówi artykuły o wolności człowieka jako niezbywalnym, najwyższym prawie, pochodzące z *Deklaracji*, która przecież po zgilotynowaniu Dantona i jego współpracowników, także Desmoulinsa – reprezentującego wolność słowa i prasy – straciła pierwotny sens. Rewolucja zniszczyła bowiem tych, którzy ją stworzyli i poprzez nią chcieli nadać prawa nowemu człowiekowi. Scena końcowa jest właściwie otwarciem problemu – wywołuje szczególny rodzaj katartycznego wstrząsu – jest zarazem jękiem trwogi, jak i apelem do wiedzy i wyobraźni widza, by był zawsze czujny i wyciągał wnioski z doświadczeń walki o wolność słowa. Wajda wprowadził takie rozwiązanie finału zamiast wstępnie projektowanej kody: film miał kończyć się szeroką panoramą zgilotynowanych, anonimowych ciał. Reżyser zamienił jednak *theatrum mundi et crudelitatis* na *theatrum mentis*.

Deklaracja jest osnową większości dialogów w tym filmie; fragmenty jej tekstu nie mają jednak wyłącznie historycznego znaczenia, nie odnoszą się tylko do konwencji filmowej, ale poza nią wykraczają – i to nie tylko w dzieje Francji przełomu XVIII i XIX wieku, ale też w okres stanu wojennego w Polsce oraz w czasy współczesne powstawaniu filmu, czasy poddane innemu rodzajowi opresji i lękom politycznym a także społecznym. Refleksja Wajdy jest jednak uniwersalna; także dziś nie straciła swojej mocy i znaczenia⁴.

Odniesienia do problematyki posolidarnościowej Polski wskazywali najczęściej zagraniczni krytycy filmu, budując swoje komentarze na politycznych odniesieniach do tekstów zawartych w dialogach słynnego dramaturga i scenarzysty (głównie filmów Luisa Buñuela i Petera Brooke'a) – Jeana-Claude'a Carrière'a⁵. Uwagi te dotyczyły nie tylko użycia w fil-

⁴ Pierwszy raz oglądałem ten film w okresie młodości związanej z ruchem niezależności, duchem wolności i prawa, w 1984 roku. Po 32 latach obejrzałem go z dwoma bardzo zdolnymi studentami, publikującymi już zresztą swoje prace badawcze na łamach pism naukowych i artystycznych, Tomaszem Fryzłem i Radosławem Stępnem. W rozmowie z nimi zauważyłem, że o schematach przejmowania władzy i o nagłych zwrotach w rewolucjach na świecie wiedzą znacznie więcej, niż sam wiedziałem wówczas jako uczestnik wydarzeń lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Diagnoza dotycząca uniwersalności myśli politycznej Andrzeja Wajdy, postawiona przez rozmówców, a inspirowana filmem o Dantonie, miała w sobie szekspirowski akcent: myślenie Wajdy o rewolucji przypomina podstawową zasadę ironii *Miarki za miarkę*. Jest bowiem tak, że władca każe za te same czyny, za które sam winien być ukarany, i konstruuje politykę (zastępującą prawo), która, wykorzystana przeciwko istniejącemu prawu w imię autorytarnej i samozwańczej władzy, sama go zniszczy.

⁵ Trwającą wiele lat współpracę scenarzysty z Buñuelem znaczą takie wybitne dzieła jak między innymi *Piękność dnia* (1967), *Dyskretny urok burżuazji* (1972) czy *Mroczny przedmiot pożądania* (1972). Carrière pracował z wieloma znakomitymi reżyserami; do ich

mie deklaracji bliskich ideom polskiej walki o wolność słowa i sumienia, ale też miały odpowiedzieć na pytanie o przyczyny odejścia Wajdy od historii rewolucji jako politycznego i narodowego wydarzenia przede wszystkim we Francji. Recenzenci – głównie z ekstremalnej prawicy i lewicy – nader powściągliwie oceniali historyczne walory filmu⁶. Historycy, zwłaszcza bliscy programowi nowego prezydenta, François Mitteranda, skłaniali się ku poszukiwaniu prawdy historycznej wpisanej w film w określonym socjalistycznym modelu historiozofii społecznej⁷. Inni krytycy, zwłaszcza niefrancuscy, zwracali uwagę na aktualność filmu będącego diagnozą obecnej sytuacji politycznej na świecie⁸. Uogólnienia sensów procesów dziejowych, wydobyte przez Wajdę z wiedzy o rewolucji francuskiej, miały wyrastać z narodowego ducha samego reżysera, głęboko przeżywającego sytuację w Polsce w okresie stanu wojennego. W pewnym sensie dyktatura jakobinów miała ciąg dalszy w terrorze stanu wojennego w Polsce. Oczywiście – nie można zawężać diagnozy jedynie do określonego czasu w dziejach Europy. To, co jest uniwersalne w filmie, dotyczy nie tylko Francji i Polski: Robespierre i Danton są prze-

grona należą między innymi Pierre Étaix, Louis Malle, Jean-Luc Godard, Volker Schlöndorff, Miloš Forman, Philip Kaufman czy Nagisa Ōshima. Po *Dantonie* (1983) napisał scenariusz do filmu Wajdy *Biesy* (1988). Długa współpraca z Peterem Brookiem owocowała takimi dziełami jak filmowa wersja *Mahabharaty* oraz przedstawienie (także w wersji filmowej): *Męczeństwo i śmierć Marata/Sade'a grane przez pensjonariuszy przytułku dla ubogich w Charenton* Petera Weissa – w dziele tym tematyka rewolucji i terroru stanowi podstawę klinicznego dyskursu obłąkanych połączonego z oświeconym dyskursem racjonalistów.

⁶ „[Ten] film zbyt dowolnie przedstawia rzeczywistość historyczną. Mało manifestuje się w nim logika rewolucji, [...] nie widać też sił społecznych, które animują parę dzieci rewolucji – Dantona i Robespierre’a. [...] Film został zbudowany jako studium psychologiczne dwóch postaci. [...] Nie jesteśmy świadkami tego, że Robespierre był zmuszony stawiać czoła przeciwnictwom w samym obozie rewolucji, zrewoltowanej Wandei i strasznej wojnie u granic. [Robespierre] to człowiek Komitetu Obrony Narodowej skłaniający się do surowości, a zapamiętany tylko jako człowiek Terroru. Jeszcze dziś Robespierre przeraża. W Paryżu nie ma placu ani ulicy Robespierre’a”. L. Mermaz, *Danton*, „La Croix” 7.01.1983.

⁷ „Rewolucja przemieniła się w teatr kilkudziesięciu osób, które przyglądają się pojedynkowi, starając się odgadnąć, kto zwycięży. Film pokazuje z niezwykłą wyrazistością uczucie, które było udziałem wszystkich wielkich aktorów rewolucji: historia toczy się w zasadzie »na nich«, a nie »dzięki nim«” – pisał historyk rewolucji francuskiej François Furet w „Le Nouvel Observateur” 1983, styczeń.

⁸ „Połączenie sztuki filmowej i polityki. [...] Film [...] rozrywany [...] przez dwa tak różne konie jak Francuska Partia Komunistyczna i branżowa hollywoodzka »Variety« [...] jest arcydziełem dramatycznego kina historycznego. [...] »Jesteśmy ostatnią szansą wolności« – mówi Danton. Film Wajdy przekonuje nas, jak bardzo krucha jest wolność. Kto o tym wątpi, niech pójdzie pod mur berliński”. H. Kennedy, „Film Comment” 1983, V–VI.

cież równie przegrani; rewolucja zamieniła się w zbrojny czyn okupiony śmiercią. Czy świat skorzystał z tej lekcji...⁹.

Tekst scenariusza, dialogi i monologi utrzymane są w filmie w konwencji teatralnej. Ich konstrukcja oparta jest na kontrowersji, a jej istotą jest zawsze przedmiot, ku któremu jest nakierowana, zaś porządek wyznaczają następujące po sobie kwestie i riposty. Po raz kolejny daje o sobie znać ulubione przez Wajdę pogranicze filmu i teatru. W podobnym obszarze pracowali także Peter Brooke i Jean-Paul Carrière, tworząc *Męczeństwo i śmierć Marata / Sade'a* oraz *Mahabharatę*. Punktem wyjścia pracy scenarzysty *Dantona* był dramat Stanisławy Przybyszewskiej oraz jego sceniczne interpretacje, wielokrotnie podejmowane przez Wajdę. O sposobie potraktowania sztuki Przybyszewskiej tak pisze Tadeusz Lubelski:

[...] Danton nawiązywał do wielkiej problematyki narodowej, tyle że rozpatrywanej na materiale historii Francji. Już jednak w pierwowzorze literackim, dramacie Stanisławy Przybyszewskiej *Sprawa Dantona* (1929), rewolucja 1794 roku ukazana została z polskiej perspektywy. Konfrontując z sobą dwie wizje rewolucji, autorka stawiała mocno, wbrew tradycyjnej francuskiej historiografii (w Paryżu stoi pomnik Dantona, nie Robespierre'a), po stronie etycznego maksymalizmu „nieprzekupnego” Robespierre'a, którego darzyła egzaltowanym, perwersyjnym uwielbieniem, podczas gdy Danton był dla niej „nieśmiertelną Bestią w człowieku”, uosobieniem korupcji i kłamstwa. Wajda, wystawiając ten dramat z wielkim sukcesem w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 1975 roku, starał się wprowadzić zrównoważyć racje obu antagonistów i ich stronnictw (np. usuwając z tekstu dialogi świadczące o tym, że Danton był zdrajcą na usługach Anglii, co zresztą nigdy nie zostało potwierdzone), a i tak jednak sympatie widowni dla Robespierre'a wymuszała porywająca kreacja Wojciecha Pszoniaka, który – tuż po *Ziemi obiecanej* – był wtedy u szczytu swych aktorskich możliwości.

Idea adaptacji filmowej tej sztuki zrodziła się u Wajdy w sezonie „Solidarności”, kiedy sam zobaczył i poczuł z bliska, we własnym kraju, jak wygląda „sytuacja rewolucyjna”, lud opanowany gorączką przemiany. W dodatku pod wpływem kultu przywódców „Solidarności”. Autentycznych „trybunów ludowych” z Lechem Wałęsą na czele. Reżyser, wraz ze scenarzystą [...] zmienili wymowę pierwowzoru; Wajda zrozumiał, że trzeba być po stronie Dantona, którego kocha lud¹⁰.

⁹ „Reżyseria Wajdy [...] sprawia wrażenie, że godzi się przyjąć biernie siły historii. Rewolucyjny pęd zmian jest tak intensywny, że [...] jednostka lub nawet partia polityczna nie może go powstrzymać. Nawet siła ludu nie jest w stanie zatrzymać gilotyny. Ani pragmatyzm Dantona, ani idealizm Robespierre'a nie mają wartości. Taka jest ta ciemna lekcja, jaką Wajda wyciąga z historii XVIII-wiecznej Francji. Jest nawet bardzo prawdopodobne, że ma ona zastosowanie właśnie dzisiaj do jego ojczyzny”. J.K. „Newsweek”, New York, 24 I 1983.

¹⁰ *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 469–470.

Zmiana tekstu Przybyszewskiej dotyczyła również tego, że w miejsce często anachronicznych sądów dotyczących historii zostały wprowadzone teksty oryginalne, które znamy z prac naukowych konsultanta filmu, Jana Baszkiewicza; jego badania nad rewolucją francuską zostały również zawarte (wraz z wieloma fragmentami tekstów źródłowych) w książce wydanej w 1980 roku¹¹. Film grany jest po francusku, więc odniesienia do źródeł nie wymagają pośrednictwa tłumacza. Przekłady polskie (w podpisach) są uwspółcześnioną wersją tekstów oryginalnych i to właśnie sprawia, że film ten ogląda się jako film francuski. W tradycji kina polskiego rewolucja francuska nigdy nie była wyłącznym tematem prezentacji. Co innego w teatrze. Tu przywódcy rewolucji gościli często, nie tylko dzięki dramatowi Przybyszewskiej.

Tradycja przedstawiania „sprawy” Dantona i Robespierre’a w teatrze francuskim jest przede wszystkim związana z teatrem w podparyskiej gminie Nanterre. To tam właśnie rolę Dantona już wcześniej odtwarzał filmowy bohater Wajdy – Gérard Depardieu. W tym teatrze pracował też (i pozostał na emigracji) Andrzej Seweryn, jeszcze zanim zaczął współpracę z Wajdą w *Dantonie*. Teatr w Nanterre jest do dziś swoistym centrum dyskusji i pamięci o rewolucji francuskiej. W ostatnim czasie było nawet sporo zamieszania wokół dramatu i przedstawienia słynnego francuskiego reżysera teatru Nanterre Amandiers, Joëla Pommerata, który w 2016 roku znów podjął, jako reżyser, temat rewolucji, pokazując ją jako wielką debatę rozgrywaną na scenie przez bardzo liczny zespół aktorów i amatorów posługujących się tekstami źródłowymi jako tekstami dialogu. Reżyser nie wykorzystał kostiumów historycznych i nie przywołał realiów obyczajowych okresu rewolucji. Aktorzy nosili garnitury i codzienne ubrania, ale ich twarze ukryte były pod maskami. Spektakl był czterogodzinną debatą Zgromadzenia Narodowego, podczas której wypowiedzi z okresu rewolucji były wypowiedzane jako zdania współczesnych polityków. Nosił on tytuł *Ça ira (1) Fin de Louis*, był pierwszym ogniwem łańcucha przedstawień pokazujących obecność i trwałość postaw z okresu rewolucji w dzisiejszym świecie. Wykorzystanie pism politycznych, traktatów, odezw, artykułów z ustaw Konwentu uzmysłowiło widzom francuskim, jak wiele znaczy w kulturze i polityce francuskiej tekst źródłowy jako trwałe ogniwo tradycji i sporów wokół niej i z nią.

Przywołanie spektaklu z Nanterre Amandier, a więc z teatru, z którym Wajda od lat osiemdziesiątych był związany jako reżyser (tam miała miejsce premiera *Onych* Witkacego, po której Andrzej Seweryn pozostał na stałe we Francji), ma też inne znaczenie: Nanterre, najbogatsza gmina

¹¹ J. Baszkiewicz, *Danton*, Warszawa 1980.

Francji, rozwijająca się dzięki kapitałowi Paryża, który „spłaca” dług za zamurowanie od wschodu tego prowincjonalnego miasteczka wieżami La Defense, jest w zasadzie „ziemią obiecaną” socjalistów Mitteranda, który właśnie z ideologii republiki i rewolucji uczynił główny przedmiot swych politycznych deklaracji. Odwoływanie się prezydenta Francji do *Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela*, do republikanizmu Dantona, a przede wszystkim uczynienie z wolnej prasy synonimu wolności obywateli odnowiło rewolucyjny mit demokracji. Przypomnijmy, że zaprzysiężenie Mitteranda na prezydenta zmieniło się w narodowy, patriotyczny festyn; ulice były pełne ludzi korzystających z wolnych od pracy dni, radość i nieustająca zabawa towarzyszyły eksplozji doniesień prasowych i telewizyjnych... To miała być Francja odwołująca się poprzez radość do republikańskiej schedy rewolucji. Mitterand właściwie miał być wcieleniem Dantona miłującego lud Francji.

Dlatego film Wajdy był tak ważny dla prezydenta Francji. Miał uzasadnić jego socjalistyczną i republikańską politykę nawiązującą także do myśli Simone Weil o wielkości Dantona w historii. Sympatia Wajdy, utrzymująca się po stronie Dantona, była właściwie sympatią skierowaną do Mitteranda. Jednak interpretacja rewolucji i kruchość ofiary Dantona przedstawiona w filmie musiała rozczarować prezydenta. Rewolucja niszczy to, co sama z takim trudem stworzyła – oto historiozoficzna myśl filmu. Może to właśnie z jej powodu Mitterand opuścił salę kina przed zakończeniem projekcji filmu? A przecież *Danton*, który został nakręcony w drugą rocznicę rządów Mitteranda, mógł być znakomitym medium sławiącym rządy prezydenta! Film Wajdy odegrał jednak taką rolę, jaką dziś ma polityczny teatr Joëla Pommerata w Nanterre: ostrzegał władców przed pychą.

Po rewolucji pozostało przekonanie, że prawdziwym znakiem wolności w każdym kraju jest wolność prasy. We Francji „wolna prasa” i „wolny kraj” – to jedno. Nie może więc w żadnym stopniu dziwić obrona takich pism jak „Charlie Hebdo”, nie mówiąc już o konstytucji i tekście uznawanym za najważniejszy dla utrzymania wolności: hymnie. Teksty gazet i pism publicznych są zapisanym głosem narodu – kto traci prasę, traci głos. Wolna prasa jest miarą wolności.

W filmie Wajdy utracie władzy przez Dantona towarzyszy utrata zdolności wyraźnego mówienia i wreszcie utrata głosu. Słabnie słowo i wyobrażenie samego siebie jako przywódcy. Przestaje być sprzedawana wolna prasa. Drukarnie i magazyny książek i gazet ulegają konfiskacie lub są niszczone. Tak objawia się w filmie początkowy etap końca wolności. Słabną głosy i słabną kolory: trzy kolory Francji zamieniają się w zszarzałe barwy nieparyskiego, niemal Baudelaire’owskiego ołowiane-

go nieba. Czyste wiosenne niebo pojawia się jedynie raz i w dodatku w ostatnim obrazie filmu – jako tło gilotyny ścinającej głowy Dantona i jego przyjaciół. W filmie ujawnia się przejście od wyrazistości do zmęczenia, szumu, chropowatości dźwięku i nieczystości. Zachrypnięcie i utrata głosu przez Dantona miała być zadaniem aktorskim samego Depardieu, który zaznajamiał się z przebiegiem rewolucyjnych przemówień Zbigniewa Bujaka w biurach Regionu Mazowieckiej „Solidarności”¹². Zadanie aktorskie i konstrukcyjne walory obrazowania Wajdy prowadziły do tego samego celu: powolnej utraty mocy obrazu i głosu.

Oprócz barw i mocnego głosu w filmie zatracą się też jedność śpiewanego hymnu rewolucji: *Marsylianki*. Chór rozpada się na źle brzmiący wielogłos. Ta bodaj najbardziej okrutna i krwawa pieśń patriotyczna spośród znanych – może równie straszna jest *Carmagnola* – jakkolwiek dotyczy przelewu krwi cesarskiej i zanurzania w niej sztandarów podnoszonych potem wysoko, staje się w filmie Wajdy pieśnią rozczarowania i rozpadu jedności: załamaniu ulega rytm, zanika unisono, pozostaje wampiryzm okrutnych słów i profanacja melodii¹³. W przypadku „prac” nad melodią i słowami naszego hymnu – którego profanację dostrzegamy na prawie każdym meczu piłkarskim – również przestrzega się artystów, którzy hymnowi przypisują inne niż zwyczajowe konotacje i konteksty¹⁴.

Labirynt i gilotyna

Do dalszej interpretacji filmu Andrzeja Wajdy posłuży metoda opisu i analizy mitu polegająca na wzajemnym oddziaływaniu „punktu widzenia” i „pola widzenia”. Mity, choć przedstawiają rzeczywistość uznawaną za przeszłą, rzeczywistą oraz prawdziwą, nie są nigdy wytworem przeszłości, w której powstają. Dopiero po długich latach, czasem po kilku lub

¹² Zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 204.

¹³ Ten „groźny hymn” miał w okresie pracy nad Dantonem „historię”, którą można nazwać „afērą Gainsbourga”. W 1979 roku, starając się dowieść ludowych korzeni melodii *Marsylianki*, pieśniarz, idol socjalistycznej i zrewoltowanej Francji, odnalazł je w rytmach *reggae* i jako *reggae* zaśpiewał święty francuski hymn. Artyście jeszcze długo potem groźno śmiercią, linczem i wszystkimi możliwymi karami doczesnymi. Podczas – poniekąd ekspiacyjnego koncertu w Strasburgu, danemu w hołdzie kombatantom – odwołał swoją słynną „źródłową” aranżację i zaśpiewał hymn poprawnie, w dodatku z wielkim wzruszeniem!

¹⁴ Podobne zjawisko pojawiło się w Polsce – za sprawą pisarza, poety, felietonisty „Krytyki Politycznej” Jasia Kapeli, który fragment polskiego hymnu, dotyczący „przejścia przez Wisłę i Wartę, by być Polakami” śpiewa jako hymn uchodźców przekraczających te dwie rzeki – warunek uzyskania polskiego obywatelstwa.

kilkunastu wiekach, zostają powołane do istnienia i wchodzą w skład konstelacji, którą nazywam *mitoneum*.

Konstelacja ta, konstruowana ze względu na określone współczesne i przyszłe potrzeby perswazji w dziedzinie religii, polityki, socjologii, a także psychologii społecznej, opiera się na rozmaitych „punktach widzenia”, które w celu uzasadnienia określonej władzy i jej racji – traktowanej jako narodowa albo społeczna – zakreślają mniej lub bardziej konkretne „pola widzenia” przeszłości, wybierając z bogatego materiału historii (tekstów historii, tekstów kultury) i archeologii te elementy, które służą określonemu strumieniowi perswazji. Przystosowanie stwarzanego mitu do potrzeb władzy ma charakter totalny (mit nie dopuszcza innych dyskursów poza tym, którego sam używa), posługuje się językiem o cechach samozwrotności (jest tautologiczny) i bywa przyswojony jako mit zdeformowany przez tryb perswazji, która nadała mu określone funkcje. Uzasadnieniem *mitoneum* jest zazwyczaj ideologia zmiany („historycznej zmiany”, „dobrej zmiany”, „koniecznej zmiany”), która stanowi rdzeń języka totalnego, nadającego określonemu „punktowi widzenia” funkcję powołania jedyne go możliwego „pola widzenia”. Strategię tę nazywam „minotauryzacją”. Taka strategia dotyczy przede wszystkim rewolucji jako „zmiany” świata, dla której uzasadnienia natychmiast powołuje się mity – społeczne i narodowe – o charakterze fundacyjnym. Poświęca się prawdę historyczną dla potrzeb konstruowania mitu, z obiektów i śladów rzeczywistości czyni się znaczące elementy nowej mitologii. Powstaje labirynt, w którego centrum mieszka ciągle zaspokajany ofiarami historii Minotaur¹⁵.

Labirynt w filmie Wajdy jest przestrzenią działania człowieka w historii. Jego najbardziej widoczną formą jest sieć wąskich, nieoświetlonych i brudnych uliczek i zaułków przedrewolucyjnego jeszcze Paryża, delta dróg wychodzących od miejsc obrad rady rewolucji albo prowadzących od miejsc zamieszkania bohaterów filmu: Dantona, Robespierre’a i Desmoulinsa. W ciasnych ulicach leżą chorzy i śpiący, przechadzają się prostytutki, przemieszczają złoczyńcy i żebrzą biedacy. Pośród nich wędrują pośpiesznie w określonych celach posłańcy, szpiegowie, donosiciele i spiskowcy. Paryż przypomina jakąś ciemną, połączoną systemem uliczek termitierę, jest jednym organizmem, którego wszystkie części są chore lub już umierają.

W splocie ulic i tajemnych przejść, przypominających ciemne korytarze Krzysztoforów z filmu Wajdy, dzieła będącego autorską rejestracją

¹⁵ Tezę tę przedstawiłem na konferencji naukowej poświęconej mitom założycielskim w Uniwersytecie Opolskim (Instytut Filologii Polskiej) 18 listopada 2016 roku. Tekst wystąpienia nie został jeszcze opublikowany.

Umarłej klasy Tadeusza Kantora (wpływ tego spektaklu na wiele planów filmu jest widoczny)¹⁶, pojawia się wielka, jasna przestrzeń. Jest to pracownia artysty – Davida, w której oprócz mistrza znajdują się także jego uczniowie malujący detale potrzebne do ukończenia obrazów. Centralną osobą pracowni – w ujęciach znanych z filmu – nie jest jednak wielki malarz rewolucji, lecz pozujący do szkicu Robespierre. Odrzuca po kolei wszystkie emblematy władzy cesarskiej (należące do zbioru alegorii i symboli Cesarstwa Rzymskiego, a nawet czasów Ludwika XVI). Żaden tradycyjny kostium ani ornament mu nie odpowiada. Jest zniecierpliwiony i zdegrustowany.

Na szerokiej i długiej ścianie pracowni Davida rozpięte jest wielkie białe płótno. Właściwie przypomina podłogę fresku, dopiero co zagruntowane. W kilku miejscach zostały jednak już namalowane postacie dyktatorów ostatniego etapu rewolucji, jakobinów, przyjaciół malarza. Ale Robespierre jeszcze nie został sportretowany. Miejsce dla niego przeznaczone jest puste. Może właśnie dlatego staje się ono najważniejszym miejscem niedokończonego obrazu, ponieważ przekształca dzieło sztuki w żywe świadectwo toczących się wydarzeń. Gdyby przyjąć za punkt wyjścia niezwykle istotne dla historii sztuki propozycje Georgesa Didi-Hubermana, można by orzec, że niezamalowana biała „połaca obrazu”, a więc przestrzeń, w której biel istnieje jako symptom, jest miejscem, „w którym rozgałęzienia skojarzeń spotykają się z konfliktami znaczeń”¹⁷. Dzięki takiej „połaci bieli” odsłania się na obrazie „nieprzejrzyste misterium dialektyki wcielenia” – dotyczy to obrazów Zwiastowania, o których pisze Didi-Huberman¹⁸. W przypadku obrazu-fresku w pracowni Davida chodzi raczej o upostaciowanie Minotaura-Robespierre’a, który, nawet w celu ukończenia obrazu, nie daje się uchwycić i nie chce pozować do portretu. Być może obawia się innej jeszcze tyranii – nie tej, którą sam wytwarza, ale tyranii widzialności. I może dlatego jego twarz i ręce pokryte są grubą warstwą białego pudru, czyniąc z niego osobę nieznaną z twarzy, zamaskowaną i tajemniczą. Dla wielu postaci w tym filmie przybiera postać ukrytego w gęstej sieci uliczek i pokoiów pająka; jest też pajakiem ukrytym w nierozpoznawalnych zamiarach i nagłych woltach własnych decyzji, które zawsze są manipulacjami. Trudno dotrzeć do ich bezpośredniego

¹⁶ W Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Fundacja Kyoto-Kraków Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz, znajduje się Archiwum Andrzeja Wajdy, a w nim – zeszyt z notatkami reżysera czynionymi podczas spotkań z Kantorem i realizacji filmu *Umarła klasa*.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 18.

¹⁸ Tamże, s. 20.

sensu – prawda nie mieści się w żadnym głosie Robespierre’a. Poza jedynym – skazaniem na gilotynę – ale i to dokuje się za pośrednictwem manipulacji i kruczków prawnych. Robespierre jest tylko mocą własnego mitu i podobnie jak Minotaur – uświęca każdą ofiarę, jeśli w jego mniemaniu służy wzmocnieniu labiryntu.

Po drugiej stronie świata ciemnego labiryntu jest gilotyna. Tylko ona jedyna, powtórzę, jest przedstawiona na tle jasnego nieba. Spływająca z jej ostrza krew – mimo że wiemy o jej sztuczności – właśnie dlatego, że czerwienieje w jasności dnia i na tle paryskiego błękitu, pozostaje w emocjonalnej pamięci. Pomiędzy białym płótnem (freskiem) z pracowni Davida a niebem z wyraźnym ostrzem gilotyny na jego tle rozpina się metafizyczna przestrzeń filmu Wajdy; połącz bieli i błękitne niebo są miejscami, w których kumulują się niewyrażone znaczenia niedopowiedzianych znaków. W tych „szczelinach metafizyki” pojawiają się pytania o sens historii, o ciągłość doświadczenia i o miejsce człowieka w dziejach. „Szczeliny metafizyki” są u filmach Wajdy zawsze miejscem powstawania pytań podstawowych. Można je odnaleźć w każdym jego filmie, a ich pojawienie się zapowiada najczęściej opozycja obrazowa nieokreślonego i nieskończonego tła (mgła, dym, poświata, bryza na morzu, śnieg, zasłona w oknie lub firanka, gęsty las stanowiący tło sceny) i ostrej linii przedmiotu wyrastającego zwykle z pierwszego planu. Wajda ma określony sposób konstruowania obrazu: głębię i przestrzeń kadru wprowadza ustawiony na planie pierwszym rekwizyt (mebel, framuga, sztandar, krawędź muru, grań, skała, drzewo, gałązka). To jednak należy do techniki fotografowania i filmowania. W „metafizyce szczeliny” chodzi o coś więcej – o wydobywanie „niesamowitości” (właśnie w Freudowskim znaczeniu) sytuacji spotkania nieskończonego i niewyrażonego z czymś, co przybrało postać ostrą i zdecydowaną, jak gilotyna lub namalowany portret.

Do *mitoneum* filmu Wajdy należą wszystkie jaskrawo reprezentowane artefakty; w pracowni Davida są to kopie fragmentów rzeźb, wielkie gipsowe stopy, cokoły i kolumny, popiersia i stiuki – odwołujące z jednej strony do rekwizytorni neoklasycyzmu, a z drugiej – do malarstwa Chirico; w salonie Dantona – stół i jego zastawa oraz martwe natury złożone z potraw, owoców i napojów, odsyłające do malarstwa niderlandzkiego, ale przecież również do kompozycji hiperrealizmu i *ready mades*. Jeżeli się nie mylę, to na jednej ze ścian wisi obraz przedstawiający... Rejtana, obraz wchodzący w sferę *mitoneum* wampiryzmu ideologii narodowej i religijnej. Do przestrzeni rewolucji należą oczywiście trójbarwne kotyliony, używana w okresie rewolucji broń palna, bandaż i szarpie, gilotyna, wózki katowskie, kadzie, podesty i przybory do szorowania skrwawionych desek. Nie to jednak wywołuje doznanie grozy: trwogę

wywołuje dopiero zestawienie tych rekwizytów z bielą ściany (płótna) i jasnością nieba. Na „połaci bieli” historia pozostawia swoje – jakże przemijające, choć tak wyraziste, znaki.

Zadawałem sobie pytanie: jaki to fresk (olbrzymi obraz) ma powstać w pracowni Davida? Nie sędzę, by Wajda nie odwołał się do konkretnego dzieła malarskiego, nawet jeśli jego umieszczenie w kadrach filmu byłoby anachroniczne. Zwróciłem uwagę na obraz Davida *Salle du jeu de pommes* (*Przysięga w sali do gry w piłkę*), na którym uchwycona miała być przysięga stanu trzeciego (burżuazji), zobowiązująca go do trwania w obronie praw aż do chwili ustanowienia konstytucji. Obraz datowany jest na 1790 rok. Może do podobnego płótna (fresku) przedstawiającego zwycięskiego dyktatora pozuje filmowy Robespierre? Niemożliwość namalowania postaci i twarzy Robespierre’a jest w tym filmie znacząca: bohater nowego okresu rewolucji boi się innego, niż sam chce, ujęcia chaosu, który w nim powstaje, straszy go, przeraża, zwiastuje nie tyle śmierć samą, ile klęskę, której nie udźwignie. Jeżeli zakłada maskę (maski-maniery strzegą tajemnic myśli, puder zakrywa grymasy twarzy, peruka – łysinę) to jest ona właśnie dowodem jego wolności i samodzielności. Maską, powiada Georges Bataille, to Chaos, który stał się ciałem¹⁹. Ale pudrowa maska Robespierre’a to maska jego choroby: śmiertelna błądźca twarzy rewolucjonisty zdradza jego somatyczne cierpienia... Sposób gry Wojciecha Pszoniaka podkreślał udawanie (maskowanie się) właśnie teatralnością jego gry. Jakby rola teatralna przedstawiana w planie filmowym miała właśnie swą teatralnością usprawiedliwić makijaż i puder. Robespierre jest aktorem sceny rozgrywającej się w jego głowie – jego twarz jest maską ukrywaną pod drugą maską. Tylko tak wielokrotnie „skonstruowany” obraz twarzy może przeciwstawić się rumianemu, wyposażonemu w bujną naturalną fryzurę Dantonowi. Danton jest przestrzenią jasności, na której tle ujawnia swą dramatyczną głębię Robespierre. Okrutna samotność Robespierre’a opuszcza go wtedy tylko, gdy swoją maskę może zaprezentować Dantonowi, o którym wie, że ten go przejrzał. W filmie Wajdy bohaterowie stanowią parę reprezentującą ciemność labiryntu myśli i otwartą jawność deklaracji. Jasność Dantona zstąpi na Robespierre’a w chwili, gdy spadnie gilotyna i zamknie jedyne możliwe wejście do labiryntu. Minotaur pozostanie sam, rozpadnie się jego pałac, a kilka miesięcy potem – zostanie stracony. Chciał jednak sam sobie zadać śmierć. W Ratuszu paryskim chronił się w salach przed tropiącymi go oddziałami Konwentu. Próbował popełnić samobójstwo jako akt pełnej kontroli nad własną maską. Schwytanego zawlekli pod giloty-

¹⁹ Zob. *Maski*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. II, s. 150.

nę. Minotaur nie zdążył zakończyć swej mitycznej opowieści wedle rozpaczliwego, ale własnego planu.

Postać Dantona oraz czyny Robespierre'a tworzyły w literaturze i myśli politycznej trudny do rozszyfrowania labirynt idei. Wajda, choć nie podjął bezpośredniej dyskusji z tradycją polskiej refleksji o rewolucji francuskiej, zajął jednak określone stanowisko w dziejach polskiej myśli politycznej, wyprowadzając idee przeciwnych obozów rewolucji na plan uniwersalnej wizji dziejów. W ten sposób jeszcze raz potwierdził swą przynależność do polskiej szkoły filmowej, którą przecież wraz z – między innymi – Jerzym Kawalerowiczem, Andrzejem Munkiem i Wojciechem Hasem tworzył, nadając tematowi filmowemu cechy wypowiedzi filozoficznej, wyprowadzając obraz filmowy w przestrzeń dzieła sztuki, którego recepcja miała nie tylko estetyczny, ale również aktywizujący charakter.

Polska myśl filozoficzna, inspirowana tematyką rewolucji francuskiej, była już w XIX wieku jednostronna, sprowadzała się do ujawniania ostrej opozycji między postawami rewolucyjnymi a demokratycznymi. Historia stała się polem manipulacji politycznej. Radykalne nurty idei demokratycznych były natychmiast traktowane jako przejawy antykatolickiej i antypolskiej postawy właściwej libertynom lub jakobinom. Nikt nikogo nie słuchał i nie prowadził polemik. Polaryzacja stanowisk była tak ogromna, że możliwe były jedynie ataki, ale i one nie miały charakteru otwartego: rozpalały namiętności w korespondencji i dziełach poetyckich, czasami kierowały uczuciami słuchaczy uniwersyteckich wykładów. Rewolucja francuska na papierze stała się polską specjalnością XIX wieku.

Głównym oponentem rewolucji był Zygmunt Krasiński, żyjący w cieniu rzymskich cyprysów, oddany instytucjom kościelnym i zakonnym do tego stopnia, że prosił je o cenzurę swoich tekstów literackich. Sposobem jego działania było tworzenie epistolarnej sieci idei konserwatywnych, ujawniającej się już w korespondencji z Augustem Cieszkowskim; nie można też zapomnieć o połowicznych racjach Hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej Komедii* wyrażających stanowisko samego poety. Przeciwnie racje – bliskie poglądom Robespierre'a – otwarcie wyrażał Edward Dembowski i to on był najmocniej piętnowany przez konserwatywnych filozofów i pisarzy z obozu wyrażającego poglądy Krasińskiego. Zespoleń myśli i czynu Dembowski uznawał za „koronę działalności ludzkiej i summę filozofii polskiej, która [...] musiała przekroczyć jednostronne ograniczenia niemieckiej filozofii »myśli« i francuskiej filozofii »czynu«”²⁰.

²⁰ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 141.

Co do Robespierre'a i rewolucji francuskiej – polska historiozofia zajmowała stanowisko krytyczne i konserwatywne. Negowała racjonalizm jakobinów, widziała w „ludzie” obraz „człowieka cierpienia”, „człowieka tęskniącego”, „wolnego w duchu” – tak w każdym razie mówił o „ludzie” Mickiewicz na wykładzie w Collège de France w dniu 9 stycznia 1844 roku. Wewnętrzna siła ludu była dlań ważniejsza niż rewolucyjny zryw, bowiem przygotowywać miała przemienionego na drodze duchowej „człowieka przyszłości”. Tymczasem rewolucja francuska przybrała formę natychmiastowego rozprzestrzenienia entuzjazmu i mocy ludu, tracąc tym samym szansę na zmianę ludzkości. Nie było w niej siły nadrzędnej, o którą zawsze dopominali się polscy romantycy: Boga.

W polskim *mitoneum* rewolucji francuskiej pojawiła się dość nietypowa dla myśli europejskiej idea wyprowadzenia nazwy jakobinów nie od miejsca ich spotkań w Paryżu, a więc od zamienionego na salę obrad kościoła św. Jakuba, ale od niemieckiego filozofa „świętej zbrodni” Friedricha Heinricha Jacobiego, który w listach wysyłanych do Fichtego przyznawał, że jest bezbożnikiem, ateistą, że chce kłamać, łamać przysięgi i wierność, popełnić samobójstwo, „wrywać kłosa w sobotę choćby dlatego, że jest głodny”, gdyż „prawo zostało ustanowione dla człowieka, a nie człowiek dla prawa”²¹. Wzorem dla takiej filozofii, a właściwie już polityki, był dla Jacobiego nie tylko student Karl Sand, który zasztyletował „w imię ludu” zdolnego pisarza, ale przede wszystkim szpicla, Augusta von Kotzebuego (w 1819 roku), ale także Charlotte – zabójczyni Marata, oraz wielki łańcuch biografii zaczynający się od Piladesa i Desdemony i wcale niekończący się na Robespierze. Za takiego właśnie jakobina (dziedzica Jacobiego) konserwatyści, ale i demokraci, uważali Dembowskiego, a nawet Mochnackiego. Sam Krasieński nie chciał zrozumieć idei Dembowskiego, że jakobinizm jest postawą ideową, której celem jest rewolucyjna zmiana niesprawiedliwego świata w uporządkowany społeczny ład²². Jakobinizm został w tradycji polskiej historiozofii związany na trwałe z ateizmem i terrorem podniesionym do rangi metody. Dziwi jednak to, że w dyskusjach i kłótniach atakowano Mochnackiego – zupełnie niesłusznie wpłatanego w szyderczo odrzucany klub jakobiński! Nie do zaakceptowania przez polskich historyków i filozofów dziejów, a także przez pisarzy i krytyków literatury, była „odrażająca bezbożność” jakobinów, której wzorem miał być Robespierre.

²¹ Tamże, s. 143.

²² Najważniejsze i inspirujące także dzisiejszą myśl historiozoficzną są opracowania idei Edwarda Dembowskiego znajdujące się w rozprawach Marii Żmigrodzkiej: *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Warszawa 1957 oraz *Estetyka Edwarda Dembowskiego*, [w:] E. Dembowski, *Pisma*, t. V, Warszawa 1955.

W filmie Wajdy jedyną osobą, która aż trzy razy odwołuje się do Opatrzności, jest właśnie Robespierre. Można przyjąć, że jest to jedynie pusty gest słowny, frazeologizm lub po prostu ironiczny cytat dość powszechnego westchnienia do Boga w chwilach trudnych, gdyby nie fakt, że odwołanie do Opatrzności było również polityczną strategią manipulacji tłumem. Na początku rewolucji Robespierre w ogóle nie deprecjonował wiary ludu – wykorzystał ją nawet do walki z hierarchami Kościoła, którzy z wiary uczynili narzędzie zdobywania władzy i uzasadniali nią swe materialne bogactwo. Oczywiście – w mieście, w którym katedra Nôtre Dame poddana została władzy Najwyższego Rozumu – Opatrzność była interpretowana jako Najwyższe Prawo lub Najwyższa Reguła. Lud jednak nie rozumiał ukrytych racjonalnych znaczeń, pozostawał na powierzchni przekazanych mu znaków – stąd odwołania do Opatrzności były polem dość dowolnych interpretacji i spekulacji. Także w filmie Wajdy odwołania do Opatrzności są niejako zasłoną ateistycznej myśli Robespierre’a.

W stosunku do polskiej tradycji interpretacji rewolucji francuskiej film Wajdy jest nowatorskim ujęciem historii jako konfliktu połowicznych racji. Paradoksalnie – w stosunku do historii rewolucji francuskiej – bliższy myśleniu teologicznemu o świecie i człowieku jest nie Danton, ale Robespierre. Czy jest to droga do takiej idei, którą znamy z refleksji nad stanem wojennym w Polsce: totalitarna władza jest konstruowana na wzór religii, w której miejsce Opatrzności wypełnia Generał i jego świta, zaś kontrolę i prawo wykonują uzbrojone anioły terroru?

Polska literatura i historiografia dość rzadko odwoływały się do Dantona. To Robespierre był częstym, oczywiście negatywnym, szatańskim nawet, bohaterem ciągle dającej o sobie znać przeszłości. Interpretacja Wajdy otwiera nową perspektywę ujmowania historii po 1980 roku – perspektywę entuzjazmu i miłości do przywódcy szanowanego przez prosty lud i zawsze „skomplikowanych wewnętrznie” uczonych. Takim Dantonem, jako przeniesionym wzorcem osobowym, był dla Andrzeja Wajdy zapewne Lech Wałęsa. I jeśli przyjąć taki punkt widzenia – wówczas film o Dantonie może być rozumiany jako mocne ogniwo historiozofii polskiego kina, które przez ludzi z „marmuru” i ludzi z „żelaza” jeszcze raz objawi swą scalającą moc w filmie o Lechu Wałęsie.

Tytuł oryg.: *Danton*. Film fabularny. Prod.: Francja, Polska, 1982. Premiera 1983/01/31.

Reżyseria: Andrzej Wajda.

Scenariusz: Jean-Claude Carrière.

Scenografia: Allan Starski.

Montaż: Halina Prugar-Ketling.

Muzyka: Jean Prodromides.

Operator: Igor Luther.

Obsada: Gérard Depardieu, Bogusław Linda, Marek Kondrat, Patrice Chéreau, Andrzej Seweryn, Marian Kociniak, Jerzy Trela, Erwin Nowiaszek, Czesław Wołłejko, Leonard Pietraszak, Wojciech Pszoniak, Tadeusz Huk, Anne Alvaro, Krzysztof Globisz.

Czas trwania: 137 min.

BIBLIOGRAFIA

Baszkiewicz J., *Danton*, Warszawa 1980.

Katafiasz O., *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012.

Lefebvre G., *Etudes sur la Révolution française*, Paris 1963.

Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.

Lubelski T., *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.

Mathiez A., *Danton et la paix*, Paris 1919.

Walaszek J., *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003.

